

MŰVÉSZET ÉS ERŐ

AZ ESZTÉTIKAI HATÁSBAN MEGNYILVÁNULÓ ERŐSZAKRÓL

SZÉPLAKY GERDA

A 20. századi rezsimek ideológiája és a különféle diktatúrák időszakának művészete közötti viszony kérdésein elmélkedve egyvalamit minden kétséget kizáróan beláthatunk és leszögezhetünk. A totalitárius hatalom a művészetben azt használja fel saját igazsága reprezentálásához, ami örökérvényű benne: a művészi teremtésben és a művészeti befogadásban kifejeződő *erőt*. A klasszikus művészeti korszakokra vonatkozóan, amikor még szó nincs arról a diktatúrákban kifejtett esztétikai viszonylatról, melyben politikum és művészet totális módon fonódott össze, ezt az erőt „könnyedén” leírhatjuk egyetlen kifejezés segítségével: a szépséggel. Az uralkodónak – legyen ez akár az oltár, akár a trón uralma – hatalmi potenciálként a szépségben rejlő erőre volt szüksége igazságai kifejezéséhez. S még később is, egészen a 20. századig, a művészet hatása könnyedén leírható volt a szépségen keresztül. De a különféle izmusok megjelenését követően a művészettel kapcsolatban már tanácstalanok vagyunk. A modernitás kora után született műalkotások nem törekszenek sem a magasztosság, sem az – arisztotelészi értelemben vett – katarzis által hatni. Duchamp kiállított piszoárja után ezek az esztétikai kategóriák visszavonhatatlanul megkérdőjeleztek. Egyvalami azonban ma is kétségtelen, hogy a műalkotások *hatást* fejtenek ki. Nem feltétlenül ámulatba vagy csodálatba ejtenek, talán nem is zökkentenek ki vagy legalábbis nem változtatnak meg, nem tesznek jobb emberré – de valamiféle erő megnyilatkozása révén akkor is *hatnak* ránk. A befogadás során megnyilatkozik valamifajta önállósulni igyekvő aktivitás, melyben hatalmi potenciál rejlik – ez az, ami a műalkotást egyáltalán műalkotássá teszi.

Vajon miként ragadható meg ez az „aktivitás”? Fizikai erőként? Vagy az erőhatás inkább csak lelki és szellemi síkon megélhető affektus? De helyénvaló-e egyáltalán erőről beszélnünk a művészet vonatkozásában?

A művészet története folyamán talán csak a diktatúrák korában, azaz a 20. században történt meg, hogy egy műalkotásnak eredendően az erőt, melynek nevében született, kellett felmutatnia. A kommunizmus, a náciizmus és a fasiszmus művészete egyaránt az ideológiát megjelenítő felületként használta a műalkotást, és ebben a felületben az igazi transzparenciát a *nagyságban*, a *monumentalitásban*, a *valóságosságban* mint erőben rejlő hatalmi potenciál jelentette. Ez az erő nem feltétlenül tagadja a szépség általi hatás létjogosultságát. Ám a szépséget alárendeli „az ideológia vagy valamely eszme teljhatalmá-

nak”. A szépség itt „pusztán reprezentál és különböző pótlékfunkcióval ruházódik fel: az igazság ontológiai helyévé alakul át, életvezetési elvvé változik, erkölcsi értékek hordozója” lesz (– ahogyan Rüdiger Bubner gondolatait foglalja össze egy tanulmányában Valastyán Tamás).¹ Ebben az esetben a szépség helyettesíthetővé válik az ideológiával, s túlhangsúlyozódik az erkölcsi jóhoz való viszonya. Az esztétikum ezért ekkor elsősorban etikailag lesz megragadható. A kérdés az, hogy a szépségnek ez az „átváltozása” vajon szükségszerűen kizárja-e, hogy a műalkotás műalkotásként hasson, s ne pusztán ideológiai illusztráció legyen. Az bizonyos, hogy ilyenkor is megnyilatkozik valamiféle nyers és transzparens erő, az ideológia ellenére vagy éppen azzal karöltve, mely által a mű hatalommal rendelkező potenciálként tűnik fel a befogadó előtt – olyan potenciálként, amely képes magával ragadni. A hatás nem is csak az egyes individuumot keríti hatalmába, hanem – totalitárius mű esetében gyakorta így van ez – az emberek nagyobb csoportját is, így válva alkalmassá tömegek befolyásolására.

A leginkább transzparens felület a különféle rezsimek számára a képzőművészet és az építészet volt. A festészet, a szobrászat és a film képviselte a totális diktatúrák vizuális imázsát. Ezek által vált *látvánnyá*, azaz mindenki számára láthatóvá, s így „létezővé” a hatalom utópiája. A kép által vált valóságossá a jövőnek a hatalom által óhajtott elképzelése, melynek a realiztikus megfestés révén a valóságosság, a jelenvalóság érzetét kellett felébresztenie. A totalitárius festészetben ezért is jutott nagy szerep az aprólékos és valóságghű kidolgozás mellett a szépség esztétikájának: a megfestett utópia kíváncsként kellett, hogy hasson. Az építészet szimbolikus jelentéseivel került kitüntetett pozícióba. Az épületek, utcák, terek az emberek mindennapi tevékenységének és ünneplésének szimbolikus tereit szervezik – a diktatórikus hatalmak ezért szenteltek kivétel nélkül nagy figyelmet neki. Persze a különféle rezsimek építőstílusa különbözött egymástól, még csak a monumentalizmus stílusjegyeit sem lehet azonos formaelemként meghatározni. Ez leginkább a náci totalitárius építkezést jellemezte, az olasz fasizmus hatalom-reprezentáló építményeit már kevésbé, a kommunista hatalom építészete pedig alapvetően konstruktivista építészet volt. De a totalitárius diktatúrák esetében az ideológia által felügyelt műalkotásról általában véve elmondhatjuk, hogy alapvető jellemzője az erő demonstrálása, mely révén magát a hatalmat kívánja reprezentálni.

¹ Vö. Valastyán Tamás: *A zsarnokság szépsége – a szépség zsarnoksága*. In. Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Kalligram, Pozsony, 2008.; továbbá: Rüdiger Bubner: *Az esztétikum modern pótlék-funkciói* (Szűcs Éva fordítása). In. Nyizsnjanszki Ferenc (szerk.): *Kortárs német filozófusok*. KLTE Filozófia Intézet, Debrecen, 1997. 386.

Persze korántsem egyértelmű, hogy beszélhetünk-e egyáltalán művészet-ről a totalitarizmus alkotásai esetében. Ha ugyanis az autentikus művészeti hatást akarjuk vizsgálni, akkor az ideológiailag megtámogatott műalkotások helyett kizárólag a jó műalkotásokat szabad magunk elé idézni. De vajon vannak-e ilyenek, avagy diktatúrák idején csak silány művek születtek? Annak ellenére, hogy gyakorta belátjuk, a diktatúrák művészetének természetét nehéz kiismerni, mégis mintha túl könnyen ítélkeznénk felette. Hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy a diktatúrák művészete rossz és hazug művészet. Heller Ágnes egyik tanulmányából idézek: „[A] modern világ a szubjektivitás világa. Ha valamit én képviselek, ki kell egyenesen mondanom, hogy én képviselem, hogy én vagyok az, aki ezt így gondolom és hiszem. Mihelyt azonban nem, mint én lépek fel, hanem az általános szerepében tetszelgek, képmutató vagyok [*Verstellung*]. [...] Mihelyt a Pártot vagy a Világproletariátust színleli megtestesíteni [a művész – *az én beszúrásom*], a szó ontológiai értelmében, képmutatóvá válik, azaz hazudik. [...] Ebben a hegeli értelemben hazug a totalitárius rendszerek művészete. S ezért rossz művészet. Még akkor is, ha esetleg nem silány.”² Akár egyet is érthetnénk Hellerrel. Ugyanakkor nem fekete-fehér a kép. Ha azt akarom eldönteni, hogy rossz vagy igaz művészet-e a diktatúrák művészete, akkor nem esztétikai, hanem etikai ítéletet hozok. És még csak nem is azért lépek át az etika szférájába, amiért Rüdiger Bubner irányít oda minket, aki szerint, ahogyan felidéztük, az esztétikai szép a totalitárius műben nem autonóm esztétikai érték, hanem csak pótlék, azaz az ideológia és az erkölcsi jó behelyettesítése. Heller nem is akar eljutni addig, hogy a műben megnyilatkozó szépről ítélkezzen, hanem már előzetesen kinyilatkoztatja elutasítását: amennyiben a művész nem szuverén módon, hanem valaki más, például a párt nevében beszél, akkor műve szükségszerűen hazug. Az esetek túlnyomó többségében minden bizonnyal így is van: a totalitárius alkotások legtöbbször magán hordozza ennek az ontológiai hazugságnak a bélyegét. De mi van akkor, ha egy műalkotás ennek ellenére, pusztán művészeti hatóerejénél fogva is a hatalmába tud keríteni? Az építészeti alkotásai esetében például gyakorta nehéz dönteni, hogy silány vagy igaz művészetről van-e szó – a monumentalitás önmagában semmit nem bizonyít, szinte minden kor építészete vonzódott hozzá. Nyilvánvaló, hogy csak akkor tudok dönteni az esztétikai értékekről, ha esztétikai ítéletet hozok. A tisztán esztétikai ítélethez el kell felejtenem morális megfontolásaimat. El kell döntenem, melyik kontextusban akarok részt venni: az etikaiban vagy az esztétikaiban. Esztétikai szempontból nem releváns az a kérdés, hogy igaz művészet-e a totalitárius művészet. Csak azt

² Heller Ágnes: *A totalitarizmus festészete és szobrászata*. In. Széplaky G. (szerk.): *I. m.* 57-58.

kérdezhetem: az élém állított műalkotás hatással van-e rám? Ha igen, akkor meg kell tudnom mondani, hogy miben áll ez a hatás? A hatást miféle erő hozza létre? Az ideológia vagy a művészet ereje? A rám ható erőt kell tehát vizsgálat tárgyává tenni. Azt kell felismernem, hogy ez az erő egy külső hatalom nyomása által nehezedik-e rám, egyfajta elnyomásként, vagy éppen ellenkezőleg, a műalkotáson keresztül megnyilvánuló olyan önálló aktivitásként, melyet önmagam felszabadításaként élek meg.

Ezen a ponton vissza kell térnünk a legelső kérdéshez: Mit jelent a művészetben megnyilatkozó hatalmi potenciál, az erő? Van-e ennek köze ténylegesen az *erő*, netán az *erőszak* fogalmához?

Az erő fogalmát többnyire a fizika tudományában vagy a politikafilozófia diskurzusaiban használjuk. A politikai gondolkodás európai tradíciójában az erő fogalmát az *erőszak* és a *hatalom* terminusaiból szokás levezetni, a politikatudomány szaknyelve ugyanis nem tesz lényegi különbséget olyan kulcsfogalmak között, mint hatalom [Macht], erősség [Stärke], erő [Kraft], tekintély [Autorität], erőszak [Gewalt]. Jóllehet ezek teljességgel különböző fenoménekre vonatkoznak – ahogyan erre Hannah Arendt egy tanulmányában rámutat.³ Az *erő* (*Kraft*) szó közeli rokonságban áll az *erőteljesség* [*Stärke*] szóval, melyet a fogalmi nyelvben a „természeti erőkre” tartunk fenn, metaforikusan azonban a fizikai vagy a társadalmi mozgások bizonyos energiamennyiségeit is kifejezzük vele. Hiszen az *erőteljesség*, ellentétben a hatalommal, mindig az egyedit illeti meg, legyen az dolog vagy személy. Az erőteljesség individuális tulajdonság, amely a más dolgokban vagy személyekben adott hasonló minőséggel mérheti össze magát, de mint olyan független azoktól. Az erőteljesség az egyes ember hatalmára utal, amely a sokak hatalmával szemben áll („erőteljes ember”), s így a függetlenséget is kifejezi. Az erő az erőteljesség értelmében tehát az individuális hatalmi potencialitást fejezi ki, amely a tényleges hatalommal (a sokak hatalmával) áll szemben.

Az erő legeklejtőbb módon az erőszakban fejeződik ki. De nem a pozitív erőszakban, mely a természetjog gondolatán alapul, s mely a hatalom mindenkori birtokosának, illetve a hatalom által képviselt sokaságnak a jogait hivatott megvédeni, hanem az úgynevezett negatív erőszakban. A negatív erőszak pusztító elemet rejt magában, vagyis a rombolásban és elnyomásban kifejezetté váló erő kifejtést, erőfölényt – ezért válik benne az erő természete oly szemléletessé. A pusztító erőszak sehol nem jelenik meg élesebben, mint a rémuralomban: a terrorban vagy a zsarnokságban. A zsarnokság

³ A következőkben Hannah Arendt fogalom-elemzésére támaszkodom. Vö. Hannah Arendt: *Hatalom és erőszak* (Szabó Csaba fordítása). In. Gulyás Gábor – Széplaky Gerda (szerk.): *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről*. Kalligram, Pozsony, 2011. 173-196.

létrehozza a tehetetlenséget, a hatalomfosztottságot. A negatív erőszak a társadalom életében kétféle formában is megjelenhet: egyfelől úgy, mint ami szemben áll a hatalommal, célja éppen a fennálló hatalom elpusztítása; másfelől pedig olyan formában, amikor az erőszak alkalmazásának a célja a terroron alapuló hatalom megszilárdítása, amit az erő állandó demonstrálása révén ér el.

A kérdés mármost az: vajon valóban a negatív erőszakban kifejeződő erőttöbbletet fejezi-e ki a művészet a befogadóra gyakorolt hatás révén. De legalábbis a zsarnokság művészete esetében mondhatjuk-e azt, hogy a benne ható erőttöbbletnak köze van a terror által eklatánssá tett hatalmi potenciálhoz és a pusztító aktushoz?

Vizsgáljuk a kérdést először a totalitárius műalkotások vonatkozásában. A Harmadik Birodalomban a mindent átható verbális nyelvnek az építészet különösen hangsúlyos része volt, melyet Hitler maga felügyelt.



Albert Speer – Adolf Hitler: Nagy tengely, Berlin, 1937.

A fennmaradt tervekből, például Albert Speer és Adolf Hitler Nagy Berlin-terveiből, az épületeknek a klasszicizmusra hajazó monumentalitásából láthatjuk, hogy a náciizmus – ahogyan a kommunista rezsim művészete is – a klasszikus esztétika bevett kategóriái által kívánt hatni. Ugyanakkor ezen karakterjegyek ellenére sem jött létre egységes építészeti stílus. A németországi közösségi épületekben inkább csak a monumentalizmust tekinthetjük közös jegynek, melyet elsősorban a túldimenzionált méretek, a lenyűgöző tömeghatás, a fényeffektusok, a szimmetrikus tömegtagolás idéztek elő. De önmagában a monumentalitást a náci építészet nem tekintette stíluskövetelménynek, azaz architektonikus értéknek. A náci építészet inkább, mint térkommunikációs hatásmechanizmus szerveződött. A cél olyan térinstalláció létrehozása volt, amelyben a befogadó számára létre tud jönni az az erőter, mely lehetőséget biztosít a többi emberrel való azonosulásra, legfőképpen arra, hogy együttesen egy rítusközösség tagjaivá váljanak. A náci építmények ezért olyan, szakralitást imitáló térvizonyokat szceníroznak, amelyek transzcendens hatalmak inkarnálódásának a helyeiként hatnak. Ezért vannak teletűzdelve az építészeti hatás efemer elemeivel: lobogókkal, zászlókkal, drapériákkal, transzparenszekkel, harsogó hang- és fényeffektusokkal, a hatalom jelképeivel.⁴ Az építmények igazi, letaglózó hatása – s tegyük hozzá: ebből eredő elhibázottsága – ezért nem is az architektonikus minőségekből fakad. A náci építészet tiszta vonalvezetésű építészeti formákat alkalmazott, s a rendteremtés világnézetét hangsúlyozta, az épületekben „testet öltött tiszta és precíz munkát”, melyből végül is „szép összhatás” állt elő. Ugyanakkor a monumentalitás ideája révén, mellyel nyilvánvalóan a csodálat és a magasztosság érzését kívánta előcsalni, a mértéket alapvetően elvétette. De a lényegi hiba nem ebből fakad, hanem a hatalom jelenlétét reprezentáló, túlságosan erőteljes effektekből. A Harmadik Birodalom építészete kommunikációs eszközzé, egyfajta médiummá vált, amely célzott hatásmechanizmusaival az egyén és a közösség viszonyát kívánta új, eksztatikus alapokra helyezni. A hitleri propaganda nem az egyént, hanem a tömeget mint kommunikációs célközönséget próbálta elérni minél hatásosabban – mégpedig mindenekelőtt a színházról és a filmtől kölcsönzött eszközökkel. A mágikussá fokozott, de legalábbis uralhatatlanná váló erőmegnyilvánulás egy ilyen térben nem az egyént célozta, hanem a tömeget, nem az egyénben, hanem a tömeg egészében keltett sokkoló hatást és félelmet. A látványépítészet legszebb példája a *Lichtdom* volt – Berlinben, a Zeppelin-mezőn –, amelyet felfoghatnánk kortárs fényinstallációként is: a légvédelmi fényszórók segítségével megkompo-

⁴ Vö. Berta Erzsébet: *Sakálok és arabok. A modern építészet utóái és a totalitárius ideológiák (Diskurzus-analitikai kísérlet)*. In: Széplaky G. (szerk.): *I. m.* 137-158.

nált, monumentális „architektúra” minden bizonnyal elementáris élményt nyújtott. Kétségtelen, hogy a náci építészet jutott legmesszebbre a tömegek fanatizálásában, és ehhez egy nagyon egyszerű eszközhöz nyúlt: bár színtereit a tömegre szcenizálta, de elsődleges szinten az egyént szólította meg, taglózta le azokkal a közvetlen hatáselemekkel, amelyek testileg, fiziológiailag totálisan felkavarták őt.



Albert Speer: Lichtdom, Zeppelin mező, Nürnberg, 1934.

A közvetlenül a testre ható, fiziológiailag is megragadható erőt tehát a totalitárius alkotás egyik fontos kompozíciós elemének tekinthetjük. De tévedünk, ha azt hisszük, hogy ez a fizikai-fiziológiai erőmegnyilvánulás nincs jelen az autonóm műalkotásban.

Vizsgáljuk hát meg, hogy mit mondhatunk a művészetben megjelenő erőttöbbletről abban az esztétikai viszonylatrendszerben, amelyben nincs szó ideológia általi vezéreltségről! Vizsgálódásomhoz Friedrich Nietzsche-t hívom segítségül. Mert hát ki más merészelt volna – azon bölcséleti hagyomány keretei között, amely az esztétikai megismerést ugyanúgy a platonai szublimációból eredezteti, mint az emberi megismerés más, racionális formáit – a művészetnek az erőhöz, a művészeti hatásnak a fiziológiai folyamatokhoz való kötődéséről beszélni, ha nem éppen ő. Nietzsche kései művészetfilozófiája – *A hatalom akarása* című művének⁵ *A hatalom akarása mint művészet* című fejezete (III. könyv, IV. fejezet) – nem alkot egységes rendszert, hiszen csak feljegyzésekből, töredékekből épül fel, és sokkal inkább művészet-fiziológiának kell tekintenünk, semmint esztétikának. Ebben a műben az erő az a központi fogalom, amely a művészetet meghatározza. Nem elemzem hosszasan a Nietzsche-szöveget, csak néhány gondolatot idézek fel a „művészet-filozófusról” és a „mámmorról”.

Nietzsche a művészetet mindenekelőtt a művész felől ragadja meg. A művész a hatalom akarásának legátláthatóbb megmutatása: „a »művész« jelensége a legkönnyebben átlátható: innen rápillantani a *hatalom*, a természet ösztöneire stb.” (797. §, 338) Heidegger, aki egy előadás-sorozatban elemzte Nietzsche kései művészetfelfogását, ezt a következőképpen interpretálja: „Ennél a létezőnél, vagyis a művésznél villan fel a lét a legközvetlenebbül és legvilágosabban. Vajon miért? Nietzsche sem mondja ki egyértelműen, de könnyen megtaláljuk az alapját. A művész-lét egy létrehozni-tudás.”⁶ Azaz: a művész az a létező, aki a létbe helyez valamit, ami még nincs. Persze Nietzsche számára a lét az élet fogalmának általánosítását jelenti: mindent szigorúan az életre vonatkoztat. („Az élet... a lét számunkra legismertebb formája.”; „A lét – semmi más képzetünk nincs róla, csak az ’élni’ – Hogyan tud bármi is halott lenni?”; aztán: az élet – „lelkesnek lenni”, „akarni”, „hatni”, „válni valamivé”; továbbá: „A lét legelsőbb lényege a hatalom

⁵ A *hatalom akarása* címmel napvilágot látott mű Nietzsche 1883-1888 közötti feljegyzéseit tartalmazza, amelyeket utolsó alkotói periódusára tervezett, de befejezetlen főműve anyagául gyűjtött össze. Jegyzeteinek hatalmas és rendezetlen hagyatékát barátja, Peter Gast és húga, Elisabeth Förster-Nietzsche válogatta és rendezte kötetbe, amelynek rendszere a költő-filozófus 1887. március 17-én papírra vetett *A hatalom akarása* című tervét követi. Magyarul lásd: Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása* (Romhányi Török Gábor fordítása). Cartaphilus, Budapest, 2002. A műből származó idézeteket a főszövegben jelölöm, a paragrafus és az oldalszám megadásával.

⁶ Martin Heidegger: *Nietzsche: A hatalom akarása mint művészet*. http://primus.arts.u-szeged.hu/philo/kulonbseg/7_12/cikkek/MPheid.htm
Letöltés ideje: 2014. május 2.

akarása.”)⁷ Az életre-hozás során a létező alapkaraktere, „lényege” megpillanthatóvá válik, hiszen létrehozója, a művész szükségszerűen „megpihen”, időzik nála. A művész ekkor a hatalom akarásával szembesül, amely az élet lényegeként a létezőben megnyilvánul. Nietzsche-nél azért kerül kitüntetett pozícióba a művész, mert ő az egyetlen, aki az alkotás/teremtés folyamatában képes megtapasztalni a hatalom erejét. Ezért is lesz a művészet minden létező alaptörténete: „A világ mint önmagát megszüülő műalkotás – –” (796. §, 338). És ezért lesz a létre- azaz életre-hozás aktusa minden létező alapkaraktere. Ha a művészetben az élet nyilatkozik meg, „mint egyetlen ellenerő az életet tagadó minden akarattal szemben” (853. §, 363), akkor a művészet a nihilizmussal szemben ható ellenmozgássá válik.

Mint az ismeretes Nietzsche más műveiből is: a filozófus elutasítja, hogy létezne egy igazabb világ a látszatok és tévedések világával szemben, ahogyan azt Plátón állította a napnyugati filozófia hajnalán. Nietzsche számára az érzéki világ az igazi világ, s a művészet éppenséggel az erre a világra (érzékekre, látszatokra) való igent-mondás. Ezért előbb való a művészet az igazságnál, és a művész a filozófusnál: „Az igazság csúf: azért van a művészet, hogy ne menjünk tönkre az igazságtól.” (822. §, 350) „A művészet és csakis a művészet, semmi más! Ez az élet nagy lehetővé tevője, az életre csábító hatalom, az életre ösztönző erő...” – így ír a 853. §-ban. Majd folytatja: – „A művészet a *megismerő ember megváltása* – azé, aki látja a lét szörnyű és kérdéses karakterét, látni akarja, a tragikus-megismerőt.” (363-364) Sőt nem is csak látja, hanem meg is akarja élni a tragikus-harcos embert, a hős karakterét. A művészet a való világot éri el, amely meglehet, „hamis, kegyetlen, ellentmondásos, megtévesztő és értelmetlen” világ, mégis az egyetlen, igazi világ, amelyet nem megváltoztatni kell az erény, a vallás, a metafizika nagy hazugságai révén, hanem feltárni, a lényegét megmutatni. Ezért csakis a művészet jelent igent-mondást a látszatokból és érzékekből felépülő világra, azaz az életre. Ennek az életnek a megtapasztalása, átélése jelenti a hatalmat, az akarást, az erőt.

De miképpen helyeződik ez az erő a műalkotásba, illetve a befogadás folyamatába?

Idézem tovább Nietzsche-t: „Minden művészet szuggesztióként hat az izmokra és az érzékekre [...]. Minden művészet tonizálóan hat, fokozza az erőt, vágyat ébreszt (vagyis erőérzetet), fölébreszti a mámor minden finom emlékéit [...].” (809. §, 344) „Mámor” – ez tehát a kulcsfogalom az erőtöbblet megértésénél. A mámort Nietzsche nem egyszerűen esztétikai folyamatként kívánja megragadni, hanem fiziológiailag, mert az életből, az előből akarja

⁷ Vö.: F. Nietzsche: *I. m.* 338-364.

feltárni, nem pedig elvont eszmékből, nem egy, az érzékek valóságánál „igazabb” világból. A mámor kettős természetű: egyfelől az erő-többlet érzését, másfelől a teljesség érzését fejezi ki. „A *mámor*: a fölfokozott hatalom-érzés; belső késztetés, kényszer, hogy a dolgokból a művész saját teljessége és tökéletessége visszfényét teremtsen meg – [...] robbanékony állapot – ezt az állapotot először kényszerként és nyomásként kell elképzelnünk, amely arra irányul, hogy a művész izommunkával és mozgékonyasággal megszabaduljon a belső feszültség túlzott erejétől: aztán e mozgás nem a szabad akarattól függő *koordinációja* következik a belső folyamatokkal (képek, gondolatok, vágyak)”. (809.§, 344)

Nietzsche azonban nem kizárólag a művész oldaláról kívánja a művészetet megközelíteni, s ezáltal egy zseniesztétikát írni. Világossá teszi, hogy a művész teremtő aktusa által megnyilatkozó erő-többlet, a „művészi szuggesztív erő”, amely fiziológiailag a mámor érzésében fejeződik ki, a művészeti állapotban *általában* van jelen, azaz megnyilvánul a befogadó oldalán is: „[M]inden elkülönülő dolog, minden árnyalat, amennyiben roppant erő kifejtésekre emlékeztet, amelyek mámort idéznek elő, visszafelé indulva váltják ki a mámorhoz ezt az érzését: – *a műalkotás hatása a műalkotó állapot, a mámor felébresztése...*” (821. §, 349) Az erő-többlet tehát, amely a műalkotás hatásában is megnyilatkozik, a „műalkotó állapotból” ered, s mintegy visszafelé történik meg. A műalkotó állapotban a művész a teljességet kívánja elérni, mint a létnek egy olyan pozitív, igenlő tapasztalatát, amely az élet alapkarakterét jeleníti meg – a befogadó pedig ezt az igenlést éli át újra. Ám a befogadó oldaláról nézve sokkal szembetűnőbb az, ami az alkotó oldalán természetesen tetszett: a műalkotásban feltáruuló erő-többlet csakis egy erősza- kos, transzgresszív aktusként tudja kifejteni fiziológiai hatását, mégpedig azáltal, hogy felkavar, letaglóz, magával ragad. Hevesen dobog a szív, sírva fakadok, a lábam, a kezem a zene ritmusára mozog stb. A műben megnyilvánuló erő-többlet fizikai hatássá válik: valamiféle energia átsugárzik belém, az én testi erő-többletemmé lesz.

Nietzsche belátásait összegezve azt fogalmazhatjuk meg, hogy a művészet hatalmi potenciálja a mámorból ered, és a mámor maga az az erő-többlet, melynek forrása az ember fiziológiai állapotaiban keresendő, azokból érthető meg.

Valójában a művészethez nemcsak a fiziológiai vonatkozások felől közelítve rendelkezhetünk hozzá ezt az erő-többletet, megfogalmazódik ez már a klasszikus esztétikák perspektívájában is. Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében a „természeti fenséges” megjelenítése kapcsán írja, hogy az elme a befogadása során mozgásba lendül, ez a mozgás pedig egy megrázkódtatáshoz hasonlítható: „az ugyanazon objektum okozta gyorsan váltakozó vonzáshoz és

tasztításához. A képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet befogásában hajtatik) mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne [...].”⁸ A túlságosnak a befogadása idézi elő tehát azt a változást, ami kizökkenti a befogadót a hétköznapi beállítódásából. Kant tartózkodik attól, hogy a megrázkódtatást, melyet szublimáció eredményeképpen létrejövő fenoménként tételez, testi hatásként is elemezze: vizsgálódása szigorúan szellemi síkon történik, csak az elmét érinti. Nietzsche megközelítésére hagyatkozva a megrázkódtatást mi most elsődlegesen mégis így közelítünk e jelenséghez (anélkül, hogy annak testfenomenológiai vizsgálatába belefognánk). A megrázkódtatást olyan állapotként tételezzük, amely testileg is megtapasztalható. Hiszen még mindig a körül a kérdés toporgunk, hogy vajon miként teremődik meg, honnan tör be az az erő a világomba, amit a műalkotás hatásaként testi felkavarodásként élek át?

Az ember akkor zökken ki az otthonosságból, ha a megszokott világstruktúrák közé valamilyen túlságos vagy meghökkentő elem lép. Az új mozzanat váratlansága, amely most ismeretlen vagy idegen érzetekkel szembesíti a mindennapi gesztusait és cselekedeteit az evidens világtapasztalatokra építő embert, hirtelen létrehozza az érzékelés, az észlelés és a figyelem koncentrációját. Az új mozzanat lökészként hat az emberre. Ez a lökés lehet erőteljes, vagy lehet szinte észrevehetetlen, az bizonyos, hogy mindig valamifajta erőhatásként jelentkezik. Nagyon szépen ír erről Jean-Luc Marion, aki Merleau-Pontyra támaszkodva látható és láthatatlan viszonyrendszerében próbálja megragadni a műalkotásban felbukkanó „váratlan” jelenségét. „Ahhoz, hogy a láthatatlan mint a láthatóba teljes mértékben újonnan érkezett jövevény felfedje magát, tökéletesen függetlennek kell maradnia a láthatótól, amelyben érvényre juttatja magát. [...] a látható módon itt azt jelenti: megkérdőjelezhetetlen erővel, de egyedül a látható vagy inkább a láthatóvá vált láthatatlan evidenciájából fakadó autoritással.”⁹ Marion *A látható keresztesződése* című művében a festészet kontextusában beszél a láthatatlannak a láthatón keresztüli előtöréséről. A festőről, azaz a művészről ír, aki olyasmit „állít elő” a műalkotásban, ami előtte nem volt látható: „Az igazi festő nem tudja, hogy mit festett: minden tudását annak szenteli, hogy a legnagyobb meglepetéssel fedezhesse fel azt, amit korábban nem volt mersze előre látni. Mestersége nem is áll másból, mint hogy hagyja felbukkanni – meglepetésszerűen és előre nem látható módon – a láthatatlant a láthatóban. Amikor a sötét mélységéből eredő láthatatlan a láthatóság felszínét átfúrva megjelenik, abban a pillanatban

⁸ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája* (Papp Zoltán fordítása). Ictus, Szeged, 1996-97. 178.

⁹ Jean-Luc Marion: *A látható keresztesződése* (Cseke Ákos fordítása). Bencés, Pannonhalma, 2013. 73.

teljes mértékben szabaddá is válik vezetőjétől, gyámjától, révészétől – vagyis a festőtől.”¹⁰ A művész tehát enged előtörni valamit, ami addig nem volt a világ része vagy legalábbis a létezéséről nem lehetett tudni: a láthatatlan tartományához tartozott. Marion differenciálja a fogalom-használatot: különbséget tesz a láthatatlan, a látatlan és a látható, mint „látásra előkészített” között.¹¹ A „hétköznapi látás ritkás bozótjában előkerülő” láthatót a világ mintegy saját erejénél, azaz a „természeténél fogva” bízza ránk, s mi „a nyugodt birtoklás buta derűjével” fogadjuk a ránk bízott tulajdont. Első megzavart pillantásunkkal, azaz a nyugodtság derűjéből való kizökkenéssel akkor szembesülünk, amikor egy festmény olyan elemet kínál fel tekintetünk számára, amely korábban elérhetetlen volt. A festmény felmutat valamit, „ami nélküle örökre kihullott volna a látható köréből”,¹² ami számunkra örökre látatlanul maradt volna. A látatlan nem azonos a megjelenésnek ellenálló láthatatlannal. A láthatatlan ellenállása abból a csökönyösségből ered, mellyel még a képzelet horizontján is kívül tud maradni, elrejtőzve mindenféle megragadás elől. Egyedül a látatlan előtörése engedi azt, hogy mégiscsak legyen valamiféle tudásunk vagy inkább sejtésünk arról: a láthatatlan ott feszül a mélyben – a szemünkkel, kezünkkel, mozdulatainkkal kitapogathatatlan masszaként –, alapot szolgáltatva a láthatóhoz. A látatlan magán hordozza a sötét és formátlan massa „lenyomatát”, hiszen maga is sötét és formátlan anyag, melynek azonban legfőbb vágya, hogy betörjön a láthatóságba és formát kapjon. A festőnek nincs más dolga, minthogy segítse ezt a feltörést: „az archaikus homályból a láthatóság fényére”. A festő a világra segítség révén Teremtővé válik. Igaz, vak Teremtővé, hiszen úgy teszi láthatóvá azt a dolgot, amit előtte még senki nem érzékelt, hogy valójában ő maga sem látja.

A művészet alapvető sajátossága, hogy valami korábban ismeretlennel, idegennel szembesít. A műalkotás eredendő hivatása, hogy felmutassa a világnak azokat a vonatkozásait, amelyeket a racionális megismerés révén nem lehetne megközelíteni, feltárni. A műalkotás érzéki állítja elénk az újat, mégpedig erőttöbbletként, szükségyszerű hát, hogy megnyilvánulása során ez az erőttöbblet a testre nehezedik, és érzéki felkavarodást okoz. Meglehet, az erőttöbblet eme potenciálja nélkül nem is beszélhetünk művészetről; a testi hatás nélkül (mely lehet szinte észrevehetetlen és erőteljes egyaránt) nem is beszélhetünk befogadásról.

¹⁰ J.-L. Marion: *I. m.* 77.

¹¹ „Ahhoz hogy lássunk, egyáltalán nincs szükségünk a festőművészekre, legalábbis akkor, ha az, amit látni akarunk, már eleve felkínálja magát a látás számára, tehát elérhető, és nemcsak elő van készítve, hanem alkalmas is arra, hogy meglássuk.” J.-L. Marion: *I. m.* 61.

¹² J.-L. Marion: *I. m.* 62.

Eddigi vizsgálódásunkból úgy tűnhet, mintha a totalitárius művészetben ható erőt nem lehetne megkülönböztetni az autonóm műalkotás által kifejtett szuggesztiótól. Ám van itt egy lényegi differencia, ami Nietzsche oldalán a műalkotó állapotként tételezett létigenlésből, azaz az élet alapkarakatereként meghatározható pozitívitásból vezethető le. A művészet által a testben jelentkező vagy a testre robbanékonyan ható erő az embert (legyen bár az alkotó vagy a befogadó oldalán) önmagával, saját testiségén keresztül meghatározott itt-létével szembesíti. Ezért nevezhetjük ezt az erőt, mely az ember megtestesülését (ha tetszik, világrajövetelét) idézi elő, performatív erőnek. Az autonóm műalkotás mindig performatív erőtöbbletet hordoz, ami létesülést jelent. Ez a performatív erő – teremtetést előidézve – egyúttal túllendíti az embert pillanatnyi meghatározottságon: saját létének transzcendentális eredete felé. Ezért az ekkor megnyilvánuló hatást a határon túllendítő, *transzgresszív karakterként* azonosíthatjuk.

Ezzel szemben a totalitárius művészet hatóereje abban áll, hogy megfosztja az embert a létrejövés élményétől. Avagy a létrejövést nem a saját individuális meghatározottságán keresztül teszi számára lehetővé, hanem csak a tömeghatás vagy az ideológia eredményeként, melyben az egyén a nagyobb egész által leigázottá válik. A totalitárius mű hatásában megtapasztalható erőtöbbletről ezért azt mondhatjuk, hogy negatív erőszakra épül. Nem transzgresszióra, hanem csak és kizárólag agresszióra. Mert bár az egyént felkavarja testileg, bár közvetlen, sokkoló hatást gyakorol rá, mégsem juttatja el a megtestesülés performatív-transzcendentális létélményéhez. Az *agresszív karakter*ből felszabaduló erőtöbblet nem visz közelebb az embert saját létének megértéséhez, ellenkezőleg, megfosztja önmagától.

A náci építészetből kiragadott példák felmutatása után, melyekben az agresszív karakter vált láthatóvá, most egy, a háború utáni európai építészetből származó példát mutatunk fel, melyen viszont a transzgresszív karakter válik szemléletessé. Ezt az architektúrát egyfelől a progresszív formai megoldások tették ikonikussá, másfelől viszont az a hatáskeltésen alapuló, újfajta építészetesztétikai szemlélet, amely a 20. századi és a kortárs építészetben egyre meghatározóbb lett. Csakhogy a hatáskeltés itt nincs alárendelve semmiféle ideológiának, szerves módon következik magából az architektúrából.

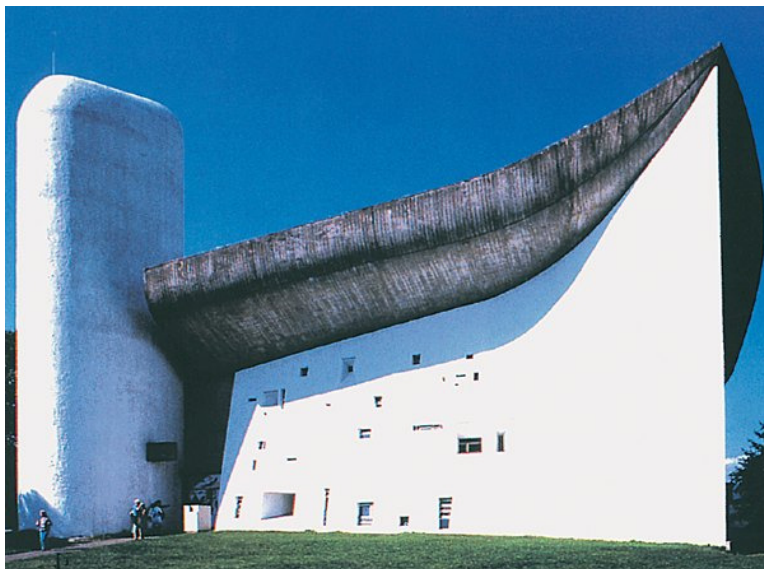


*Le Corbusier: Magasságos Miasszonyunk kápolna
(Chapelle Notre-Dame-du-Haut), Franciaország, Ronchamp, 1950-55.*

Az ikonikus épület Le Corbusier *Ronchamp-i kápolnája*. A búcsújáró templom kompozíciójának fontos szervezőelve a környezettel való együttthadás. A keresztény helyszínre épített, félhenger alakú épület szerkezetileg a Nap pályáját követi; gömb alakú felülvilágítóival „eredetére”, az egykor a helyén álló Naptemplomra utal. Az architektúra megjelenését meghatározó, óriási esőcsatorna hullámzó formájával a dombos-tájképző „vizuális akusztikájához” illeszkedik.¹³ De nemcsak a hajó orrára emlékeztető tető vagy a domború és homorú oldalfalak vonultatnak fel szokatlan formavilágot, elmondható ez minden egyes szerkezeti elemről. Az épület – az addig ismeretlen formai megoldásokkal – jelentősen kimozdul a templomépítészeti hagyományból. Új morfológiát teremt. Roppant hatásának ereje nem pusztán a felkavaró forma-mozzanatokkal magyarázható, legalább akkora szerepe van ebben az érzéki ingerekben való tobzódásnak. A felületek a rájuk eső, rajtuk átszűrődő fényekkel együttműködve vibráló, szüntelenül váltakozó hangoltságot teremtenek. A betonból öntött falak „lőtt” fehér vakolatot kaptak, melyeknek

¹³ Lásd erről Frampton elemzését. Kenneth Frampton: *A modern építészet kritikai története* (M. Gyöngy Katalin és mások fordítása). Terc, Budapest, 2009. 301-302.

felületstruktúrája a mediterrán vidék népi építészetének meszelt, rusztikus textúráját idézi, ekként meleg hangulatot áraszt. A barátságos-otthonos hangoltság misztikus hatással egészítődik ki, melyet az ablakok sora teremt meg. Az ablakok a külső homlokzaton sajátos ritmusú kompozíciót rajzolnak ki – távolról nézve mintha egy absztrakt motívumokból megalkotott grafikus felületet szemlélénk.



A vastag oldalfalakba vágott ablakmélyedések a belső tér felé egyre távolodnak, miáltal a kintről, a lőrészerű nyílásokon át koncentráltan beérkező fény útját megnyitják, s a belső térben mind nagyobb felületre vetítik. A nap járásától és a fény erősségétől függően folytonosan változik a belső tér hangoltsága, amit részben maga az építész komponált meg, amikor az ablaknyílások méretével és formájával befolyásolta, mintegy irányította a napsugarak belső térben való egybegyűlését. Az ablakokba ráadásul helyenként a fényt átfestő, színes ólomüvegeket állított, amelyek révén egyenesen „építészeti célú festészetet” hívott életre, a befogadó testies-térbeli felkavarodását végletekig fokozott érzéki élménnyé változtatva. A különféle hangoltságokból – melyek a meleg textúrák otthonosságától a sejtelmes fény misztikus tartalmáig vezetnek – olyan performatív tér teremődik, melyben az ember egyszerre élheti át jelenvalóságának megtartó erejét, s a szakrális tartalmak fel-emelő, avagy kiragadó erejét.



A művészet ereje végső soron ezen múlik: a transzgresszív hatás révén képes-e előidézni bármiféle létrejövés, melyben a lét transzcendentális eredete megtapasztalhatóvá válik.